

ITALO CINTI

SEGANTINI

COME PUÒ VEDERLO UN MODERNO

Conferenza tenuta la sera del 18 Settembre 1958
nell' Auditorium della Rocca di Riva del Garda



A CURA DEL MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA

ITALO CINTI

SEGANTINI

COME PUÒ VEDERLO UN MODERNO

Conferenza tenuta la sera del 18 Settembre 1958
nell' Auditorium della Rocca di Riva del Garda

A CURA DEL MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
1958

PREFAZIONE

Nel dare alle stampe questa conferenza detta la sera del 18 settembre, e da cui ho tolto il porgere allocutivo per restare con più rigore nel linguaggio critico, devo ringraziare le Autorità del Comune di Riva, in primo luogo il Sindaco Cav. Dal Lago, l'Assessore all'Istruzione M^o Gioachino Viola, nonchè l'amico Giacomo Vittone, direttore del Museo, per aver fatto cadere su di me la scelta, malgrado tanta gente più valida, allo scopo di celebrare il grande pittore di Arco.

Non mi sono certo attenuto alla regola, cavata fuori da Leonardo Borgese, col fare elogi e soltanto elogi al celebrato, come pretendeva da Giulio De Carli, prefatore invece così attento ed esatto, ed esemplare, del catalogo della Mostra.

Ho detto quel che mi ha condotto a dire uno studio del tutto sgombro da preconcezioni, durato per tutta l'apertura della Mostra stessa, rivisitata via via con l'insorgere di nuovi problemi almeno una ventina di volte, a tu per tu con opere che consentivano di farlo per importanza e numero, ricordandone beninteso molte altre.

Non ho avuto peli sulla lingua, pensando che non si onora un grande, nè si giova al pubblico, nè si ottengono chiarimenti con delle bugie; ma con la verità schietta e semplice, bastando un solo valore positivo (nel caso nostro ce n'è più d'uno), anche fra mezzo a tanti negativi, a renderlo degno di essere ricordato.

Pensando altresì che quel che dico non vuole essere un'imposizione, bensì una proposta da liberamente accogliere o ricusare tutta o in parte.

Oltre che ringraziare per la stima di cui sono stato oggetto, mi compiaccio di dare atto per la particolare solennità della serata. Gioconda Segantini, la nipote del pittore, tornando a Maloja, dovrà dire che la facciata della Rocca era tutta imbandierata, nonchè lustrata con la luce addizionata di due fari, che per le scale vi erano fiori e passatoie, che in sala il palco era dominato da una copia del busto di Segantini, dello scultore Troubetzkoy, che la corale di Riva ha prima cantato, egregiamente diretta dal M.^o Patuzzi, l'inno a quel Trentino ch'era sempre rimasto nel cuore del pittore, seguito dall'inno ad Arco, la città natia cui avrebbe voluto ritornare; e che erano presenti numerose personalità ed era accorsa a stipare ogni ordine di posti una eletta partecipazione della cittadinanza; e che poi il Sindaco di Riva, prima di dare a me l'avvio, ha rivolto acconce parole, meritatissime, al collega di Arco cav. Camillo Lutteri, visibilmente sensibile alla cortesia rivana.

Perchè si fa presto a discorrere, ma a condurre in porto, e bene, un'impresa di questo genere, occorrono fatiche e sacrifici e viste e controviste quotidiane e indefesse. E io lo so di persona per averlo provato in circostanze simili, benchè di assai minore rilievo. Sicchè non è immeritato un elogio al bravo Bresciani, segretario appunto di codesta impresa.

E la sede della Mostra, nel Palazzo Marchetti di una nobiltà cinquecentesca, era oltremodo signorile, e l'allestimento curato dall'architetto Luciano Baldessari aveva il tocco di questo geniale ed estroso artista che così preziosi apporti reca alla nuova civiltà figurativa.

Le Autorità rivane, e non pochi amici, hanno voluto che la mia chiacchierata venisse pubblicata. Devo quindi, lo capisco bene, ringraziare ancora, e infatti ringrazio. Ma devo anche chiedere scusa, perchè la parola detta vola e non resta segno in aria, ma quella scritta rimane e bisogna risponderne per le delusioni immancabili.

Mi conforta nondimeno Missiroli che scrisse un giorno: « Nulla è più inedito della carta stampata ». In ogni modo son qua.

Alla conferenza è seguita una pubblica discussione cui hanno partecipato nell'ordine l'avv. Bortolotti, il m.^o Santorum, lo scultore De Gasperi, il critico Giulio De Carli, il m.^o Viola, con un seguito fino a mezzanotte nel locale del rinfresco signorilmente offerto dal Sindaco, con gl'interventi del dott. Tedeschi, della prof. Ghezze, del prof. Sartori, del sig. Pinter e altri.

Vorrei darne un ragguaglio testuale, senonchè avevo ommesso di chiedere l'aiuto di un segretario, per cui, così di memoria, probabilmente non sarò preciso.

Colpa mia, lo confesso. Per fortuna, peccato confessato è mezzo perdonato; e dunque per metà sono tranquillo.

Per l'altra metà oso invocare la gratitudine degli ascoltatori, avendo io concesso loro, se ben ricordan di fare un pisolino.

ITALO CINTI

Un moderno pone a Segantini le seguenti obiezioni: è un pittore che fa della letteratura o dell'illustrazione, fa del simbolismo, comunque fa del contenutismo; di conseguenza è un retore, non un pittore. E aggiunge che quando non fa letteratura, s'invischia nel puro verismo; quindi non è creativo, subendo la passività della copia. Afferma inoltre che nel suo divisionismo è analitico, e l'arte è sintesi. In ogni modo l'artista moderno ricusa Segantini.

La critica peraltro deve comportarsi come la scienza, nel senso che nessuna affermazione è valida se non è dimostrata. Almeno fin dove si può, chè dopo si giunge all'ineffabile e di lì passa solamente chi è davvero dotato.

La critica d'oggi una sua dialettica ce l'ha, giacchè pone a fondamento della sua posizione la diversità intrinseca delle varie arti, distinte ognuna da uno spirito proprio.

La diversità delle arti ha avuto nel « Laocoonte » di Lessing una testimonianza insigne, basata sulla distinzione di arti che si svolgono nel tempo, poesia e musica, e arti che si svolgono nello spazio: scultura, pittura e architettura.

Senonchè si scopre che la visione di un'opera plastica, che pure occupa spazio, abbisogna di tempo. Scorrendo, voglio dire, la dimensione « distanza », scorre contemporaneamente la dimensione « durata », per cui lo spazio si tramuta in tempo.

D'altro canto la poesia evoca ambienti, paesaggi, figure che sono spazio: sicchè la sua successione di momenti si cambia in successione di luoghi e cose. La stessa musica, potentissima ridestatrice di immagini, attraverso una continua deflagrazione di ricordi, riporta per ciò stesso allo spazio. Cadono così le distinzioni lessinghiane; tanto più oggi che sappiamo di trovarci nella sintesi einsteiniana, assai più unitaria della kantiana, quella cioè dello spazio-tempo. Infatti chi percorre spazio impiega tempo, chi si muove col tempo percorre spazio.

Fin qui l'argomentazione lessinghiana non è stata sufficiente a dimostrare la distinzione delle arti. Il critico e l'artista moderni non ricorrono più quindi a essa, superata, si sa, dal nostro Croce, che ha sempre affermato in modo perentorio l'unità dell'arte. I moderni citano piuttosto Baudelaire, che nei suoi scritti sull'arte pone per primo un accento particolare sul cromatismo, ma anch'egli non esclude il contenuto, e si rileggano le sue pagine su Delacroix e la famosa poesia « I fari », che si conclude col Goya, pittore senza equivoci contenutista, se si pensa ai « Capricci », agli « Orrori della guerra », alla « Tauromachia ».

Per Croce le arti sono procedimenti diversi ed estrinseci di una sola fondamentale esigenza espressiva. L'artista è uomo, è dunque una inscindibile e operante unità spirituale, il dato, questa, che con-

sente il colloquio, senza di che si rimane nella più angosciosa solitudine.

L'interezza dello spirito non può essere disintegrata senza che d'altrettanto venga disintegrata l'arte. Ma ecco la prova dei temi: perchè al poeta deve essere concesso di cantare la maternità e non deve essere concesso al pittore? Perchè il poeta può esprimere il sentimento di un volto e non lo può il pittore, senza ricevere gli strali del più alto dispregio da Marangoni, ad esempio, o da Ragghianti, che hanno peraltro tanti meriti come studiosi?

Perchè il sentimento, valido in un'arte, dev'essere necessariamente retorica in un'altra?

Con la prova dei temi si comincia a intravedere l'assurdo della compilazione dei repertori di esclusiva pertinenza delle singole arti. I repertori sono di tutti, senza recinti nè divieti palesi od occulti. Vi è nondimeno un'altra prova, quella che si può chiamare dei traslochi o delle epurazioni.

Secondo Seldmayr, allievo dello Schlosser cui successe a Vienna (ora insegna a Monaco), la crisi dell'arte moderna è in diretta dipendenza proprio di codesta spietatissima epurazione.

I moderni hanno le loro ragioni, di ricerca e di approfondimento di ogni singolo elemento (in certo senso è bene che scambino la parte per il tutto, se no eviterebbero il particolarismo in cui si perdono, preparando nondimeno l'avvento di una grande civiltà figurativa); non è qui il caso di indagare codeste ragioni, comunque sperimentiamo, applicando il loro stesso principio, l'epurazione di qualche opera e vedremo quello che accade.

Sceglieremo opere che i secoli, per testimonianze quasi unanimi, hanno posto fra le più eccellenti.

Ecco ad esempio il « Sabato del Villaggio » di Giacomo Leopardi:

*La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba...*

Si tratta senza dubbio di un quadretto di genere, cioè di pittura, e allora col principio epurativo dei moderni, è necessario toglierlo perchè di pertinenza di un'altra arte. Non basta, c'è la vecchierella che siede con le vicine, ci sono i ragazzi a frotte, il figurativo insomma ci insegue fino alla fine ed è, beninteso, da levare.

Non è tutto, oltre a ciò vi è il ritmo, la fluidità miracolosa della scansione coi suoi appoggi a distanze giuste e quel che di ineffabilmente cantato, di delicata esilità e purezza melodica, che, purtroppo, ammessa la distinzione delle arti e l'impegno di purificarle, è d'uopo togliere, perchè di specifica proprietà della musica.

Che cosa rimane, fatto questo, del « Sabato del Villaggio »? La carta bianca; oppure, se siamo conseguenti, l'accusa contraria a quella che si fa a Segantini di pittore letterario (che non dà, fra parentesi, fastidio a Chagall), l'accusa cioè a Leopardi di fare poesia pittorica o cantabile. Che è di nuovo l'assurdo, perchè si coglie la bellezza da qualunque parte provenga, in qualunque modo offerta, purchè sia genuina e schietta.

Veniamo a un'opera di pittura e scegliamola fra quelle più note, allo scopo di averne in comune la presenza e in modo subitaneo. Scegliremo il Cenacolo di Leonardo, benchè non piacesse a Goethe.

Per il fatto che vi è una narrazione ed esiste il

dramma nel suo culmine decisivo, bisogna subito distruggerlo, perchè narrazione e dramma ed elemento psicologico (così odiato da tanti critici moderni che potrei citarne decine) sono i mezzi del procedimento letterario. Tolto ciò, può restare il colore svincolato dalla forma.

Non si può negare che anche il colore da solo (e ce lo dimostrano gl'informalisti) abbia il suo fascino. Solo che il colore è musicalità visiva, anzichè auditiva; e però sempre musicalità.

Si usa infatti lo stesso linguaggio. Si dice cromatismo, si dice tono, mezzotono, timbro; tavolozza completa vale piena orchestra, intonazione generale vale atmosfera o sfondo sonoro o « leit motiv ».

Sfumato è uguale a « crescendo » o al suo opposto « calando » in gradazione lenta. Vibrazione c'è in pittura e c'è in musica, accordo e contrasto c'è nell'una e nell'altra. C'è insomma un'equivalenza evidente.

Per chi procede in modo scientifico, il dubbio non consente affermazioni di sorta. Ho discusso di « equivalenza » ed io ne sono certo; ma se per alcuno il fatto è ancora dubbio, basta il dubbio per togliere dalla pittura anche il colore per riassegnarlo come « tono » alla musica; e di nuovo rimane il muro bianco.

Col metodo dell'epurazione; togliendo, ripeto, da un'opera quello che è di pertinenza delle altre arti, non si giunge a dimostrare la distinzione delle arti, si dimostra al contrario che quello che è di una è di tutte.

Malgrado ciò non si è del tutto superata la dialettica di chi nega il contenuto nella pittura per badare solo alla forma e allo stile. Ecco la base di un'ulteriore argomentazione. Non potendo negare la neces-

sità narrativa o figurativa, questa è stata riammessa, ma come « pretesto », come « supporto », per dar modo di calcare con tutto il peso sugli elementi specifici della pittura: il disegno come grafia e il colore.

Ecco che la pittura può rappresentare, sì, qualsiasi oggetto, purchè quell'oggetto sia un « pretesto » per un tocco sensibile, per un segno prestigioso o per una nuova suddivisione spaziale. Di qui all'astrazione più compiuta il passo è breve e si compirà staccando la sensazione dall'oggetto che l'ha provocata.

Torno a dire che i moderni hanno le loro necessità di sperimentare sul particolare, e queste sono legittime, benchè dovranno poi sfociare nella sintesi, la quale postula il contenuto, quel coordinamento animico che la vivifichi; ma anche la loro dialettica del « pretesto » o del « supporto », a guisa d'un attaccapanni, non regge a dimostrare la distinzione delle arti.

Perciò, di ritirata in ritirata, si son dovuti rifugiare nell'astratto, dapprima formale, poi informale. L'astratto rifiuta anche il « pretesto » o il « supporto », richiudendo il gusto nei limiti sempre più angusti del solo colore. Ma l'astratto, in bilico su l'ultimo scoglio dialettico, non è ancora pura pittura. Perchè il colore ha il suo equivalente nel tono o nel timbro musicale, perchè la suddivisione spaziale si risolve in durata.

Ora la coerenza non può fermarsi a mezzo: se il timbro o il tono, se la suddivisione spaziale che si tramuta in temporale sono della musica, o per lo meno « anche » della musica, non sono più esclusività della sola pittura, alla quale, di conseguenza, volendo la purità, si debbono togliere.

Non c'è scampo, la dialettica del « pretesto », la dialettica dell'astratto - concreto, dell'« ultimo natu-

ralismo » (questi ultimi due sembrerebbero sintomi di resipiscenza) sono troppo deboli per dimostrare la distinzione delle arti.

Fino a quando non si può è valida l'affermazione crociana dell'unità, o se si vuole quella del De Sanctis quando dice: « La poesia è forma, ma non che stia da sè e diversa dal contenuto, quasi ornamento o veste o apparenza...: tal contenuto, tal forma ». Unità, vale a dire, non solo delle arti, ma dell'opera in sè come un organismo vivente.

Ora Segantini operava nell'unità.

Su ciò hanno torto l'artista e il critico moderni, su ciò ha ragione Segantini e ha ragione il pubblico che esige l'unità, cioè l'espressione dell'artista come uomo intero e non spiritualmente mutilato.

Ma ecco la legittimazione del contenuto; non della forma, si badi, elevata a contenuto, bensì del contenuto autentico, che deve immedesimarsi nella forma, come l'anima s'incorpora nella carne e la rende viva.

Eppure se i moderni hanno torto nel principio teorico che vuol sopprimere il contenuto, hanno spesso ragione nel giudicare le singole opere di un ingrato periodo del nostro Ottocento, cui apparteneva lo stesso Segantini.

Quando rifiutano il contenuto sono in errore, quando si oppongono a un determinato contenuto enfatico, retorico, piagnucoloso, sentimentale, bisogna essere con loro senza esitazione alcuna.

Qui la severità è lodevole. Valsecchi, scrivendo dei divisionisti nel catalogo della XXVI Biennale, poté affermare: « Se ebbero ragioni di opporsi a un dilagante e impiombato verismo finirono, nell'aspirazione a una vaga idealità pittorica, di puntare anzichè sui valori del linguaggio e dello stile, sul contenuto,

che s'infoltì presto di simbolismi, di riporti letterari, di misticismi . . . atmosfera infatuata e fumosa ».

Anche Valsecchi non dimostra, una volta che siano raggiunti i « valori del linguaggio e dello stile » a che cosa debbano servire. E dovranno pur servire ad esprimere. E che cosa se non un discorso, se non un contenuto? A meno che non restino come vocaboli separati nelle pagine di un vocabolario, il che vuol dire immagazzinati, non utilizzati. Comunque era nel vero quando indicava un'atmosfera che era purtroppo « infatuata e fumosa ».

La prima uscita pubblica dei divisionisti italiani avvenne nel 1891 alla 1^a Triennale di Brera e c'erano Segantini, Previati e Morbelli. Il loro profeta era Vittore Grubicy, che era per essi quello che fu per i macchiaioli Diego Martelli. A Grubicy deve aggiungersi, a favore del Nostro, Luigi Chirtani.

Ebbene, intendo proprio circoscrivere la mia indagine su Segantini al periodo divisionista, anzi a quella decina o poco più di opere in cui il divisionismo stesso non gli era più d'impaccio e gli si era, fattosi scorrevole e sciolto, illimpidito e impreziosito; chè per lo svolgimento critico - storico generale ha fatto assai bene, nel catalogo della mostra d'Arco, Giulio De Carli.

Comincio col dire che Segantini non va condannato globalmente, nè incensato senza riserve, ma esaminato opera per opera; perchè l'esecuzione sommaria (come ad esempio quella a pag. 59 di *Sele arte* di settembre - ottobre 1958), o l'amnistia indiscriminata, ripugnano alla critica.

È necessaria nondimeno una premessa. Per i moderni il sentimento è sempre retorica, e però non hanno ben precisato che cosa sia retorica. Senza sicurezza antecedente non può essere sicuro il giudizio

conseguente. Retorica non è il sentimento in sè, bensì l'eccesso o il difetto del sentimento. Il primo dà l'enfasi, il secondo l'impotenza. Ciò accade quando si eleva l'intelletto alla funzione del cuore. Se questo tace, quello, che gli si vuol sostituire, sbaglia sempre; appunto per eccesso o per difetto, dandoci il surrogato miserevole della finzione; o accade perchè i freni per controllare il sentimento non agiscono più; e allora rimane un contenuto più enunciato che realizzato, senza una forma che gli si adegui.

Ma il sentimento nell'arte non è sempre finzione, c'è, sia pur raro, quello autentico, espresso con rigore stilistico, il quale non raggela, ma rafforza nell'ordine di una misura perfetta il sentimento medesimo.

Segantini possedeva certo una carica di forti sentimenti, ma erano sentimenti generici, non bene chiariti a sè, di una specie umanitario - sociale e che avevano il solo scopo di « commuovere ». Si pensi a De Amicis e a Puccini; e con questi nomi noi c'intendiamo.

Ora il contenuto, quando si fa arte, deve farsi arte in virtù di una sua invenzione specifica, deve uscire dall'indistinto, se no gli si può adattare qualsiasi forma, mentre ne deve postulare una che sia soltanto sua ben determinata e chiara, espressiva solo della sua particolarissima determinazione.

L'invenzione nel contenuto della Pizia di Valery, la quale per rivendicare la propria libertà si ribella alla Voce del Dio che s'incanala dentro di lei con potenza inaudita, è già invenzione nella forma predestinata a ricevere quell'impronta, anzi è un nascere insieme.

Nelle « Due madri » abbiamo un certo dualismo, una certa estraneità. È caldo, pittorico, crepitante l'ambiente, con quei luccichii segreti della foglia

d'oro frammista ai colori, bella la mucca con la sua monumentalità possente, bellissimo il vitellino, di uno sdolcinato sentimentalismo il volto della madre, mediocre il bambino. La debole invenzione di contenuto nel raffronto fra le due maternità scade nell'espressione della maternità umana per l'enfasi o l'eccesso di cui si era discusso prima.

Le « Due madri » non è un quadro divisionista, ma l'ho preso in esame per dimostrare che non è mai il caso di fare le giustizie sommarie cui s'era accennato.

Nell' « Amore alle fonti della Vita » c'è l'ovvio del simbolismo più vieto. È prodigiosamente prezioso il paesaggio (meno nel cielo), ma potrebbe benissimo contenere una serie numerosa di altre vicende.

Non c'è necessità fra narrazione e ambiente.

Non si arriva del resto al simbolo facilmente. Simbolo è l'individuale che si fa universale; uno schema vuoto, anche se ha il nome di simbolo, è un guscio senza la polpa.

Col simbolismo le cadute sono state innumerevoli; e il monito, anzi le imprecazioni violente di Vittore Grubicy, quando Segantini gli mostrò il primo quadro simbolista erano perfettamente motivate. Per la nullità del risultato.

Eppure i più grandi capolavori raggiungono il simbolo, raggiungono significazioni universali; perchè non bisogna dimenticare che se l'opera non significa, è insignificante. Non c'è bellezza formale o decorativa che tenga, è insignificante. E la significazione è sempre l'apertura di un segreto spirituale, un'apertura di verità per la via dell'espressione lirica, cui tutti agognano.

Quando l'arte tocca veramente il simbolo c'è un messaggio che viene offerto agli uomini; ma perchè

sia valido deve avere una concretezza, un rigore stilistico, cioè un'efficacia comunicativa infallibile, e così sobria e perfetta da non stancare mai, per una sua intensità perenne.

Il Mosè di Michelangelo è divenuto per decreto dei posteri il simbolo del condottiero spirituale. È l'autorità davanti a cui si trema non solo per possanza fisica, ma per l'indomita vigoria animica che dobbiamo riconoscere d'acchito e senza riserva alcuna, tanto l'occhio è vivido e penetrante e in possesso della conoscenza, e il busto teso ed eretto.

Se immaginiamo che si possa levare in piedi, lo sgomento ci prende, siamo cosa del tutto sua, e tuttavia siamo lieti di quella forza, perchè ci condurrà a salvamento. Ne siamo lieti oggi e domani e sempre, perchè l'eccellenza dello stile ha il potere di conservarla intatta.

E la Gioconda di Leonardo? È un altro esempio di individuale che si fa universale, divenendo il mistero dell'Eterno femminile. E Faust, simbolo d'inquietudine, e Don Abbondio di codardia, anche quando risponde al Cardinale Borromeo (sa d'essere punito): «... il coraggio, se uno non ce l'ha, non se lo può dare»; e Amleto e Tartufo e Farinata e il Colleoni del Verrocchio; e tralascio per non essere crudele.

E però cade acconcia un'osservazione: se questi grandi avessero avuto la paura del contenuto che dimostra Valsecchi, ci avrebbero dato i loro capolavori? Tentare la scalata è almeno una lezione di coraggio. Chè gli stessi grandi hanno fallito mille volte. Si rammentino le statue di Rachele e Lia di Michelangelo, proprio accosto al Mosè e tutti ignorano che sono le sue.

Ora le figurette segantiniane non concedono approfondimento psicologico; quindi non c'è contenuto realizzato, nè simbolo raggiunto; e non c'è dramma; ma si è cimentato. Per tutto ciò, poi, è necessario che la figura sovrasti. Il dramma si fa coi volti in primo piano, con la maschera tragica o comica di cui nulla ci possa sfuggire. Lo sapevano bene gli artisti rinascimentali, il cui rapporto fra spazio e figura non toglieva mai efficacia o intensità alla vicenda. Si pensi all'Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso di Masaccio o alla Pietà di Giovanni Bellini.

Quando vi è la promessa del titolo che chiaramente lo indica, e quando vi è l'impegno dichiarato dell'artista, è naturale che noi esigiamo il dramma o esigiamo il simbolo raggiunto. Se non c'è, restiamo nell'illustrativo, vale a dire in un cenno, in un inizio di discorso che per impotenza ammutolisce e non ha forza di reggere da sè, dovendo poggiare sull'integrazione del testo.

Cos'è il dramma? È l'iniziazione dell'uomo verso la sua travagliata ascesi.

Noi crediamo nel dramma di riconoscere un determinato protagonista, ma i veri protagonisti siamo noi. Perchè noi ci inseriamo nella vicenda e la facciamo gravitare subito intorno al nostro centro etico.

Perchè siamo noi e non riconosciamo nessun altro a giudicare il protagonista, e quando crediamo di aver distinto in lui i valori positivi e negativi, tentiamo, o presumiamo, di adeguarci nel vivere proprio a quei valori che abbiamo riconosciuti positivi.

E la nostra fame di dramma, che cerchiamo nella storia, nella fiaba, nello sport, nel libro, nel cinema, nella cronaca, ci rende sempre più affinati e giusti nei giudizi; e saliamo così di progressione in pro-

gressione a zone sempre più alte del nostro individualismo etico per le vie del discernimento.

Col dramma lavoriamo in noi stessi senza averne spesso consapevolezza; ed è naturale che per questa congenita necessità lo cerchiamo dappertutto, anche nell'arte, dove lo abbiamo quasi sempre trovato.

Quando il dramma, dunque, ci è promesso, lo esigiamo; e con il dramma si può fare, come è stata fatta, arte eccellentissima.

Segantini in « Ritorno al paese natìo », in « Il dolore confortato dalla fede », in « Cattive madri », eccetera, ce lo ha promesso, non realizzato.

Ma in questi quadri, promesse non mantenute di dramma, e negli altri, promesse non mantenute di simbolo, che restano solo enunciazioni, non realizzazioni di contenuto, c'è di realizzata la Natura. Voleva darci una cosa e ce ne ha data un'altra.

Non importa, andremo a vedere se in quest'altra c'è validità. Se c'è, si tratta di scambio di valore e il conto potrebbe risultare pari; potrebbe perfino chiudersi in vantaggio. Anche ad altri, e cito Petrarca, è accaduto di cercare gloria per una via e di vedersela arrivare da un'altra. Chi legge più del Petrarca il poema « L'Affrica », da cui il poeta s'aspettava tanto, mentre si va con piacere intenso al Canzoniere?

Che cosa ci ha dato della Natura Segantini?

È opportuno impostare subito il problema per non restare a nostra volta nel generico.

Ci ha dato il senso spaziale, la cristallinità dell'atmosfera, la luce, il colore, il senso del plurimo.

Lo spazio non è solo un dato fisico che si risolve in una pura contenenza, una sorta di vaso capace di ingurgitare innumerevoli oggetti, è un fatto spirituale, e reca infatti la gioia (lo spazio, beninteso, col-

mato di cose), sia pure per noi limitata, di una relativa onnipresenza; e ci duole che Francastel nel suo studio sullo spazio figurativo non abbia minimamente accennato a questo aspetto.

Quando scaliamo le montagne o saliamo su torri o campanili o prendiamo l'aereo, anche senza averne una approfondita consapevolezza, lo facciamo per « vedere », vedere sempre di più, vedere più lontano. Ma è un « vedere » che vuol dire « stare insieme », insieme con le cose della terra e dell'uomo. E appunto il vedere, per cui ci muoviamo, per cui andiamo ansiosi sempre, è mosso dall'istanza dell'onnipresenza, che è desiderio di comunione, e, se non si può attuare con la simultaneità delle presenze, si attua poi con la memoria, ponendoci idealmente dinanzi, nello stesso tempo, cose viste in tempi successivi.

È una necessità di espansione di noi, che vogliamo uscire da noi per dilatarci nel cosmo e sentirci vibrare all'unissono col cosmo stesso. È la gioia di essere noi e di essere il tutto, distinti e insieme uniti, che, se liberata dalla fisicità, è la gioia della morte, quando l'anima si libera per dissolversi nel tutto. È un'anticipazione di coscienza universale senza la paura del trapasso, quell'anticipazione che se l'approfondiamo ci conforta oltremodo; perchè in essa non vi è soppressione dell'io per una mescolanza anonima e dilavata col resto, secondo la tesi averroiana, bensì la coscienza di una totalità infinita nella quale il piccolo, ma divino addendo dell'io rimane intatto, invernando la concezione tomistica, anche se collegato come organo in armoniosa compartecipanza col rimanente.

Passiamo adesso in rassegna quanti artisti vogliamo, e di tutti i tempi, e con stupore ci accorgeremo che il pittore della massima spazialità è Segantini.

Non Filippo Carcano (fra i nostri), e non Luigi Serra, che poteva forse arrivarci nella prospettiva lineare, non certo in quella aerea. Perchè Segantini le sommava entrambe nei loro massimi risultati, impiegando possibilità rinascimentali e impressionistiche in un connubio felice.

E uno dei valori positivi, e di grande rilevanza, che gli dobbiamo riconoscere; e per questo valore si riscattano non pochi suoi quadri che abbiamo riconosciuti manchevoli nel dramma o nella esiguità del significato simbolico.

Che cosa ci importano più, allora, quelle due figurette de « L'Amore alle fonti della Vita », quando la vastità di quel vaso spaziale è tale e tanta da non pensare più minimamente ai loro casi?

Matteo Marangoni negava in modo reciso la presenza dell'elemento psicologico in Piero della Francesca. Il maestro del « saper vedere » era divenuto perfino cieco, se non si accorgeva della profondità inquietante del ritrattismo di Piero. Senza equivoco alcuno ogni volto di Piero è una biografia essenziale, anche se il personaggio non partecipa con pienezza all'azione che si svolge, quasi non potesse del tutto staccarsi per un fatto estrinseco dalla sua assorbente e conturbante interiorità.

Ebbene, Marangoni, per l'antico si intende, chè per il moderno era intollerante, pensava così poco all'elemento psicologico, che pur essendovi immerso non se ne accorgeva, preso com'era dal fatto stilistico in sè e per sè. Esigeva il figurativo e lo guardava in astratto.

E perchè dare allora tanto peso in Segantini alle figure e alle loro vicende in tanti suoi quadri, che poi, malgrado i titoli, non superano spesso l'importanza di « macchiette » popolanti come formiche, nel

loro passaggio fortuito, lo spazio attraversato dal nostro sguardo?

Aiuta a ciò la stessa insufficienza dimensionale delle figure, che servono più come metro per una misurazione di spazi, che per svolgere un tema drammatico, per il quale, abbiamo visto, occorrerebbe invertire il rapporto delle grandezze.

La cristallinità dell'atmosfera così asciutta, così limpida, è un altro valore positivo di Segantini e per questo nuovo apporto non occorre davvero pensarci su. Segantini ha raggiunto una tale trasparenza per cui le cose lontane, anzi lontanissime, sono visibili con prodigiosa nettezza.

Fu Berenson a elogiare per un fatto simile gli olandesi. Grandi narratori in pittura con grande nobiltà stilistica come Bruegel e Bosch, facevano altrettanto. Si direbbe che Segantini supera la capacità fisiologica dell'occhio umano e ci rende presenti cose che la distanza di solito nasconde o affievolisce.

L'elemento della purezza, della trasparenza cristallina dell'atmosfera, tipico della pittura divisionista segantiniana, fu felicemente rilevato da Nino Barbantini nel catalogo della XV Biennale veneziana (1926) nella prefazione alla personale del pittore.

Così si esprime: « Non si incarna più nell'opera (periodo beninteso divisionista) la sua umanità fiavole, vi si riflette e vi si stampa la natura solida, positiva e assoluta. L'idealismo, il classicismo della pittura di Segantini consiste precisamente in ciò: che non interpreta tanto la coscienza - relativa - dell'uomo quanto l'essenza assoluta delle cose ».

Appunto, e per interpretare questa essenza delle cose, bisogna che le cose siano visibili, in una visibilità totale, e palpabili, col loro peso e il loro aspetto concreto.

La capacità di renderle è capacità di amplesso integrale, e pertanto l'integralismo segantiniano volto all'inclusione di tutte le presenze è più valido di quello picassiano mirante all'integralità dell'oggetto per rendere la quale deve vivisezionare e poi suturare le sezioni, dandoci in una ricomposizione di parti anatomiche un insieme di preparati sul cadavere.

Il contato, il limitato, non compensato da profondità animiche, può essere avarizia o impotenza. Solo che per renderle tutte presenti, le immagini, bisogna esprimere la molteplicità senza limitazione alcuna. Se si esclude qualcosa, questo qualcosa resta abbandonato, fuori della comunione.

Ed eccoci al punto di porre un'ulteriore domanda, simile a quella di poco fa.

Chi ha dato fra gli antichi e fra i moderni (ripeto antichi e moderni), al massimo grado (ripeto massimo grado) il senso dell'infinito, del non potersi contare, dell'innumerevole autentico (spero di essere chiaro) nel rappresentare foglie, erbe, sassi, peli, rami, anfrattuosità di ghiacciai e di roccie, rughe di terreno e scabrosità di intonachi?

Si passi pure in rassegna chi si vuole, ma bisogna rispondere Segantini, il Segantini divisionista.

Aveva al riguardo una capacità portentosa, al di sopra del reale. Ma qui sorge l'obiezione dell'analitico. Segantini opera per minuzie, non è sintetico, e l'arte è sintesi.

È vero, l'arte è sintesi.

Dovremo però domandarci: sintesi di che cosa? Sintesi in che modo? C'è differenza fra riassunto e sintesi?

Intanto sintesi significa far vivere in unità più valori. Se rappresentiamo il solo valore della forma

non abbiamo più sintesi, ma un aggregato di elementi della stessa specie dal quale esula ogni possibilità vitale.

Se poniamo in sintesi cinque elementi di natura diversa, anzichè due, abbiamo una sintesi più articolata, e più ancora se ne poniamo in sintesi cento. Eliot nella sua conferenza « Cos'è un classico », tenuta a Londra alla Società di studi virgiliani, affermò proprio che più elementi entrano nella « fusione », e meglio è, e più a lungo si saziano le generazioni. Non parliamo, aggiungo io, di certe sintesi rinascimentali; di una figurazione in confronto a una natura morta, di un poema a paragone di un frammento.

L'ultima parola di un poema non ha lo stesso significato della medesima parola al principio, ha su di sé il carico di tutte le significazioni che in lei confluiscono. L'estetica del frammento ci ha insegnato solo a reudere tutto valido il componimento completo. Così il particolare pittorico di una vasta composizione non ha in sé il solo valore antologico, ma riceve linfe di una circolazione più ricca e potente e riverberi di valori attigui.

Siamo rimasti nondimeno al quantitativo, nei riguardi della « fusione ». Dobbiamo accettare, perchè legittima, questa obiezione. Il quantitativo, in sé, peraltro, non esclude il qualitativo. Se ogni elemento entra nella fusione (mi attengo ad Eliot) in modo lirico, abbiamo anche il qualitativo.

E bisognerà quindi vedere il modo segantiniano. È un modo che non attinge subito la sua purezza. È faticato in « Ave Maria a trasbordo », dove sono bellissimi, tuttavia, e già in purezza i velli delle pecore, ed è bella la composizione; ha tentativi felici ma disorganici e solo nel terreno in primo piano in

« L'Angelo della vita ». In « Vacca bagnata » e in « Ritorno dal bosco » ha momenti limpidi poi confusi.

In « Pascoli di primavera », in « Alpe di maggio », « Pianta di cembro », « L'Amore alle fonti della Vita », in « Ritorno al paese natìo », in « Natura », in « Figurazione della Primavera », in « Pascoli alpini », tocca, per il modo, i suoi culmini più alti.

Nei riguardi della luce, Segantini, pure operando con la conoscenza dei problemi specifici, impostati dall'Impressionismo (era nato 25 anni dopo Manet, 18 dopo Monet e Pissarro), problemi derivati dalla scoperta dello Chevreul e studiati con l'amico Vittore, apporta qualche suo risultato particolare, ad esempio nell'intensità dell'incandescenza (Pellizza da Volpedo punterà addirittura sull'abbaglio).

All'incandescenza unisce un tonalismo complementaristico, dato non solo dalla scoperta ogni volta ineffabile del grado giusto fra i rapporti tonali, per cui le paste s'incendiano e splendono, ma dall'aggiunta delle conoscenze sulle forze reattive dei colori caldi e freddi e dell'accostamento dei complementari, nonchè dalla compresenza del chiaro-scuro cui non aveva del tutto rinunciato, secondo l'intransigenza teorica del « plenairismo », che svuotava la consistenza delle cose, rendendole solo d'aria.

Tutto ciò è venuto fuori, maturandosi poi lentamente, dalla convivenza di tre stagioni con colui che fu il suo vero maestro; intendo Vittore Grubicy, il quale era dottissimo in divisionismo, che egli medesimo praticava e con assiduità quotidiana, specie dopo la rottura col fratello Alberto e con lo stesso Segantini.

Sono stati mesi di discussioni, di prove, di tentativi reiterati, di entusiasmi e delusioni fino alla fer-

ma determinazione di adottare il nuovo procedimento pittorico.

Consiste, ognuno lo sa, nel non impastare i pigmenti, nel porli staccati, « divisi » sulla tela, in modo che la fusione ottica la pratichi l'occhio, sì che i brevi salti visivi fra le interruzioni provochino un tremito luminoso, una vibrazione che intensifichi il potere delle tinte, a guisa del salto che fa la corrente elettrica fra i capi di due fili accostati, salto che provoca il lampeggio delle scintille.

Furono tappe sudate prima di giungere alla perfetta autonomia esecutiva. Ma non abbiamo risolto il problema della sintesi e dell'analisi segantiniana.

È indispensabile tornarvi e porre un esempio fondamentale, quello del corpo umano. È un miracoloso documento di sintesi vivente. Noi viviamo in una sintesi complessa e nello stesso tempo semplice, sentiamo la libertà dell'unità che può spostarsi in ogni direzione e sentiamo l'obbedienza a questa unità di ogni parte anche minimissima.

I moderni della sintesi plastica hanno un concetto semplicistico, non semplice. Prima di tutto la confinano nei limiti della forma a sè stante, poi la scambiano per riassunto. Così una testa diviene un ovoide, un busto d'uomo diventa un cilindro, le forme tendono a schemi volumetrici perdendo la determinazione e con questa la possibilità espressiva e quindi la comunicabilità di un linguaggio sottile, duttile, ricco di inflessioni.

Sintesi vuol dire eliminazione del superfluo, dell'inutile, non tagli sul vivente e sul necessario. Non possiamo avere la sintesi del corpo umano vivo, senza le cellule, senza gli organi che funzionano. In ogni sintesi ci sono gli organi, c'è il plurimo, e ogni parte, beninteso, sta al suo posto senza sopraffazione alcuna.

Ora il plurimo di Segantini, eccoci alla conclusione, c'è se lo cerchiamo, c'è se lo vogliamo leggere; c'è, vale a dire, collocato nel suo ordine; come nel nostro corpo vi sono le ciglia, i denti, le unghie, le dita, che se mancassero darebbero un senso di morte.

Dinanzi a un paesaggio, alla spazialità immensa di Segantini, alle sue grandi pagine spalancate, come dinanzi al corpo disteso della natura, noi abbiamo, dopo la visione generale, il bisogno di cercare il particolare. È tutto un andirivieni tra il particolare e il generale, come dev'essere poi la lettura di ogni quadro. Non vogliamo essere traditi dal generale per la sua architettura, non vogliamo essere traditi dal particolare per la sua assenza. Se è assente sentiamo l'urto di una mutilazione.

Infatti i moderni fin qui, senza, è ovvio, averne una chiara nozione, postulano non vera sintesi, bensì riassunto, cioè mutilazione e mutilazioni così gravi talvolta, per cui abbiamo, torno a dirlo, brandelli di anatomia e non mai il vivente.

Certo vi sono state mille e una ragioni di distacco dagli errori del nostro Ottocento, ma nel riconsiderare le sue istanze di contenuto e di totalità, dobbiamo togliere gli errori, la malattia dell'organo malato, non l'organo, vale a dire il principio vitale della necessità espressiva.

Quando i posterì tornano ad una poetica fallita non devono ricusarla in blocco, bensì correggerla e riattuarla con opere più valide: se anche le generazioni collaborassero senza ricominciare per intolleranza o per superbia sempre da capo, l'avvento della nuova civiltà figurativa sarebbe più colmo e più rapido.

Non sono contro l'arte moderna che amo e comprendo, vorrei solo che riammettesse il contenuto,

perchè dopo le molteplici e capillari sue esperienze, è matura ad affrontare la conclusione della sintesi di ogni sua ricerca in una sintesi superiore alla stessa sintesi rinascimentale. Pungolo per amore, non per assurda inimicizia.

Segantini, possiamo obiettivamente dichiararlo, ha posto il particolare con inserzione giusta nel generale, e il generale lo ha sempre composto (sappiamo di quadri cominciati in valle e terminati in prossimità delle cime); composto non solo per le ragioni della spazialità di cui si discorreva, ma per ragioni di strutturalità architettonica, validissima a sottomettere il particolare nelle zone di sua pertinenza.

La montagna di Segantini è una montagna ritmizzata, architettonizzata, ricostruita col suo intervento creativo, benchè somnesso e timido ancora, ignorando egli la legge degli impulsi tellurici (che avevano compreso i greci nei loro ordini architettonici); intendendo la suprema, lineare eleganza della gola dritta e della gola rovescia, arcate in tensione e distensione, secondo forze di una potenza indicibile; legge che posseduta lo avrebbe condotto a una più alta nobiltà stilistica.

Comunque certi costoni sghembi e sgraziati, che talvolta nella cruda verità fanno scempio della visione, non li troviamo in Segantini, che resta peraltro ancor troppo nel verosimile non spingendosi mai a vere audacie compositive che in un ordine poetico più libero sarebbero possibili.

E giacchè ci troviamo a trattare del costruttivismo segantiniano e lo abbiamo dichiarato verosimile, non veristico, dobbiamo insistervi per una ulteriore precisazione. Segantini è, sì, di un verismo mitigato da quel tanto di composizione libera che vi immetteva,

ma noi dobbiamo scoprire la direttiva di questa libertà.

La sua composizione è sempre frontale con linee di andamento da sinistra a destra, che spesso si risolvono in un parallelismo geometrico tra forme di primo piano e scorrenti catene alpine dell'ultimo piano.

È un gioco ritmico elementare, anche più elementare di quello dei quattrocentisti che articolavano il loro frontalismo col far emergere la parte centrale e inserendo culmini simmetrici ai lati.

Tutt'al più Segantini pone una « quinta », ma di assai poco varia l'andamento orizzontalistico della figurazione.

E ne abbiamo riprove nella Stanga, in « Due madri », « Ritorno al paese natìo », « Aratura », « Pascoli alpini », « La vita », e via scorrendo, se no dovremmo fare un elenco quasi completo delle sue opere.

Se nel fatto compositivo la libertà segantiniana è modesta, assai più larga è nel suo cromatismo, e, per non fraintenderci, ribadisco che voglio sempre riferirmi al Segantini tipico, quello del divisionismo ormai risolto e posseduto.

I verdi di Segantini sono più ricchi, più smaglianti, più variati di quelli della natura. Oltre al plurimo delle forme, abbiamo un plurimo di gamme che potè essere messo insieme con una somma di infinite variazioni per l'ora, la stagione e l'ambiente osservati in anni di contatti indefessi e quotidiani con la natura stessa.

Mentre però la natura dispiega in modo, almeno per noi, caotico e con pause lunghe le sue invenzioni, Segantini le dispiega simultaneamente con una ricchezza milionaria in un qualsiasi decimetro quadrato della sua pittura.

Il suo dipingere è un tratteggio a corpo di paste purissime preparate in gran copia sulla tavolozza e seguono in genere l'andamento delle forme; il tratteggio non è peraltro informato a un criterio intransigente. Non lo è nella lunghezza e nemmeno nello spessore e nemmeno nella larghezza. È tutto un estro vivo e gustato nel minuto costruire le cose minute; è tutto un mosaico a tesserette di pietre preziose lisciate e lavate in acque montanine freschissime e pulite; ed è un mosaico che varia con orditi e trame e tessiture improvvise; ed è poi tutto una gioielleria fastosa e luccicante che invade, allaga e dilaga, e nondimeno non è fine a se stessa, poichè ricostruisce il mondo.

Se dovessimo considerare in astratto questa pittura, badando nei pochi quadri in cui si realizza, alla sola materia pittorica, una schiera di pittori anche famosissima rimarrebbe indietro. E bene ha fatto Piconi in « Epoca » del 21 settembre a rammentarlo. Lo stesso Borgese vi conviene giustamente.

Quando Ojetti in « Bello e brutto » poneva i divisionisti italiani come Segantini, Paviati, Morbelli e Pellizza in un piano superiore a Signac e a Seurat, se aveva dinanzi alla mente le tesserette di Segantini, aveva ragione.

Perchè sono rubini, agate, topazi, giade, corindoni; sono dei piccoli soli fontanivi, sono delle fontanine di luce che buttano sempre raggi del loro amato colore.

C'è nelle tesserette di Segantini uno splendore che non troviamo in nessuno; non nelle striscie di Paviati, non nel tratteggio di Van Gogh, non nei dischetti o nei puntini tritati dei divisionisti francesi o belgi; e sono applicate in modo lirico, con la gioia di un'inesausta reinvenzione che di continuo si cangia.

Solo Klee ci arriva, ma con un'attenzione più intellettuale e rattenuta, che con l'abbandono segantiniano, che però non era completo, non giungendo infatti al furore goghiano.

C'è, sì, il principio generale scientifico del divisionismo, del complementarismo, del tonalismo (bisogna sempre associare questi tre valori nel cromatismo segantiniano), ma già ridivenuto istinto, con tutta la libertà, la scioltezza di movimenti dell'automatismo del pianista eccelso che dopo anni di esercitazioni non pensa più alla ricerca faticata del tasto, ma si avventa e corre sulla tastiera tutto teso nell'onda dell'espressione.

Ho guardato con la lente il tessuto pittorico di queste tesserette. È prodigioso perchè, devo ripeterlo, non ha ceduto all'analisi spietata, rivelandosi di nuovo infinitamente molteplice, reinventato di continuo e in modo fervido e alacre, infinitamente paziente e pure lirico.

In pochi centimetri c'è tutta la tavolozza e non coi colori interi, subiti, del tubetto, ma con mischianze e segreti sensibilissimi di tinte e mezze tinte scoperte nei recessi più ermetici del cromatismo universale.

Insisto, se si guarda Segantini in astratto, si scoprono filoni di colore di una ricchezza favolosa.

E vi è una somma diligenza.

Diligenza, pulizia, limpidezza, pazienza. I moderni sono intolleranti per queste grandi virtù. Di solito si denigra ciò che non si può possedere, ma Vasari elogiava la diligenza. La diligenza, la pazienza, non sono mai mancate nei grandi; le troviamo puntualmente nei massimi capolavori dalla « Divina Commedia » al « Faust », da Piero della Francesca a Donatello a Dürer, da Michelangelo a Leonardo.

Cos'è la pazienza? È un sacrificio che si compie solo per amore. Ma è un sacrificio che sembra tale agli altri, chi opera con amore opera con gioia.

La pazienza di Segantini divisionista è la gioia centellinata, sminuzzata in briciole di gioia di chi si gode il possesso di ogni granello, di chi entra in ogni atomo, di chi è onnipresente a miriadi di creature. E noi, se l'accogliamo con consapevolezza, possiamo dietro di lui, guidati da lui, rigodere la sua gioia di espansione nella concretezza di un tutto che non annulla le più esigue individualità, isolandoci, beninteso, dalle intrusioni non bene innestate.

Per cui non c'è un uso « strumentale » del divisionismo. Le stesse differenze dal divisionismo francese originario, l'apparire niente affatto puntuale del « complementare » accanto al colore protagonista, il gioco variato ed estroso delle « variazioni », stanno a testimoniare che non c'era più rigidezza dottrinarica o preconcepita, anche se può sembrare che ci sia, prima di avere scoperto, dirò così, i vasi capillari del divisionismo segantiano; nè vi era « errore », in quanto la libertà deve consentire in ogni caso di dare di qualsiasi poetica collettiva una interpretazione personale. Quello che vien chiamato « errore » è anzi un diritto all'originalità, una disobbedienza che svincola. Difficile è in ogni modo parlare di divisionismo, se non se ne ha che una nozione teorica e non si è praticato davvero.

Non accettiamo insomma il simbolismo segantiano, senza peraltro negare le sublimi possibilità del simbolismo; non accettiamo il suo contenutismo sociale e generico, senza negare assurdamente il valore del contenuto; ma il senso spaziale e cosmico, l'ansia dell'onnipresenza, la profusione di luce e di dovizie cromatiche le accogliamo come un dono favoloso.

Dobbiamo ora rivedere al lume di più alti concetti un giudizio provvisorio.

Abbiamo classificato Segantini un « verista mitigato » e mitigato da istanze compositive. Solo che nell'indagine sul modo di rappresentare il plurimo, abbiamo scoperta una autonomia assai più grande che nel modo di fissare le strutture architettoniche del quadro. Qui si attiene, se non ricalcato, bene accosto al naturale, là invece, pur concordando nella sensazione sintetica al dato realistico, si riserva una mobilità di mutamenti esclusivamente guidati dal gusto, fuori da ogni fatto passivo, svincolato si direbbe dalla copia.

Ecco quindi che siamo nella necessità obiettiva di allargare ulteriormente la classificazione di « verista mitigato ».

Perchè Segantini nella ricerca della spazialità, della sua atmosfera, della purezza della materia con cui costruisce il corpo delle cose, è mosso da idee, che sono senza equivoco alcuno « progetti creativi ».

È questo un passo più su nella conoscenza del pittore e ci impone l'esame di un nuovo problema critico, intendo alludere ai rapporti fra idealismo e realismo.

Di solito si trova un'assoluta inconciliabilità fra questi che vengono considerati gli estremi del pensiero e dell'arte.

Oggi vi sono tendenze antirinascimentali, la nuova civiltà figurativa che sta sorgendo e che ha già approntato una dovizia spaventosa di materiali (ma non li pone ancora in sintesi) è polemicamente adirata con la grande civiltà idealistica che ancora le si oppone con la violenza di un paragone ineliminabile, e quindi è per lei vitale dispregiarla e denigrarla. È un atto di autoconservazione che io ritengo legittimo.

anche se procura un certo autolesionismo e deviazioni e delusioni di non poco conto. Si sa, poi, che quando il momento dell'inimicizia sarà superato verranno le utilizzazioni degli apporti più validi della civiltà rinascimentale stessa nel complesso della nuova sintesi, verranno gli innesti a rinvigorirla e a renderla più ricca.

Per intanto vi è inimicizia verso l'idealismo.

Vi sono inoltre crude tendenze improntate al realismo più materialistico e piatto, più ottenebrato da luci spirituali.

Insomma, per un motivo o per l'altro l'idealismo è accusato di gravi danni; e certo se per idealismo si intende quello che Valsecchi ha chiamato « atmosfera infatuata e fumosa », la negazione dell'idealismo è del tutto legittima.

Ma idealismo è invenzione creativa. Non può esistere una cosa pensata senza il pensiero che la pensi. La natura non poteva esistere senza l'inventività che la progettasse e l'attuasse. E ricordiamoci che in principio era la Parola e la Parola era Dio. E non scorriamo che lo stesso positivismo italiano, intendo quello discendente da Ardigò, non ricusava del tutto aperture spiritualistiche.

Sicchè l'idealismo è la stessa creatività, la quale, se nel realizzarsi è confusa, fallisce; ma se è chiara, concreta, bene corporizzata, diviene una presenza assoluta su cui contare.

L'idealismo di Segantini, più risolutamente creativo in certi elementi della sua pittura, meno in altri, non è certo un idealismo audace, ma è già operante. Segantini stesso ne aveva consapevolezza, quando scriveva: « D'amore in amore passai dalla espressione delle belle forme per le forme, alla bella colorazione in sè, e poi alla conoscenza della luce e del colore

nella loro bellezza armoniosa e poi alla conoscenza delle belle forme, delle belle linee dei bei sentimenti. Impadronitomi di questi segreti dell'arte credo di poter puntare verso la bellezza suprema creando liberamente quello che lo spirito mi detta ».

Voleva cioè avviarsi, e sentiva che la vigilia stava compendosi, in modo assai più consapevole e impegnato verso un idealismo più colmo, più sciolto, benchè in sintesi con la concretezza corporea di quello che si chiama « realismo ». Ma non si fa storia con le intenzioni o con i « se » del naso di Cleopatra; atteniamoci quindi al « verismo mitigato » e mitigato però da istanze idealistiche.

Segantini, inoltre, è stato da taluno incluso nel florealismo o liberty. Si rende di conseguenza necessario definire codesto stile che ha invaso l'Europa per l'impulso dei primi secessionisti di cui, in Austria, fu campione Klimt; e ha decorato teatri, stazioni, terme, abitazioni signorili e modeste; ed è entrato nei mobili, nelle stoviglie, nei ninnoli, in ogni oggetto, in ogni minutaglia.

Il florealismo nei suoi risultati non lo possiamo accogliere. È decorativo, soprattutto è piatto e vuoto; ed è petulante, presente in ogni luogo, in ogni spazio libero, senza remissione.

Aveva nondimeno, come i moderni, alcuni impulsi lodevoli. Prima di tutto il bisogno di staccarsi dall'accademismo, l'urgenza di una nuova creatività, di nuove forme, di nuove suddivisioni dello spazio figurativo.

Noi riconosciamo il floreale dall'impiego dell'elemento vegetale, come si diceva, « stilizzato »; dall'uso della tinta piatta, dalla recintazione stravagante di zone del tutto fuori dal rigore geometrico classico, dallo svolazzante, da ciò che sfugge a ogni ordine.

Col floreale c'è la prima immissione dell'asimmetrico nelle composizioni, c'è l'imprevisto, e soprattutto un meccanismo stilistico che ha orrore del vuoto e riempie tutto senza soste, senza respiri. In lui domina la tinta piatta contornata.

Ora il condurre la plasticità dalle tre dimensioni alle due (l'inversione di Cézanne) è già uno svuotamento della corporeità, è una facilitazione estrema e grave perchè superficializza la pittura; infatti una volta delimitata la zona figurativa entro cui stendere la tinta, non c'è più nessuna variazione di natura lirica. Il dipingere diviene così un verniciare, e l'arte un artigianato, scadendo da fatto squisitamente spirituale a fatto esecutivo.

I ritmi, poi, secondo cui si scandiscono le forme, sono ritmi che spazialmente non si equilibrano. Per equilibrarsi hanno bisogno del raddoppio, cioè di un fatto meccanico, essendo le varie fasi del primo ciclo ritmico del tutto arbitrarie. Perchè il ritmo vive di respiri, di battiti, di scansioni uguali. Sono, quelli del floreale, i primi ritmi che includono in sè l'aritmico; ritmi, insomma, asimmetrici, che raggiungono solo con l'iterazione la simmetria. Non giudico tutto questo, che ritengo fertile di sviluppi e di riprese e che sarà riammesso in circolo dall'astrattismo moderno che alla stretta simmetria ha sostituito, nei suoi aspetti di rabesco e ghirigoro, l'equivalenza dei pieni e dei vuoti, sostituendo al ciclo chiuso ripetibile una sequenza sempre aperta; non giudico, ripeto, ma occorre definire tutto ciò per riportarci a Segantini con una misura più facilmente adoperabile.

I ritmi di Segantini, lo abbiamo visto, sono sempre frontali e perfettamente bilanciati, quindi non florealistici. Non c'è un salto o un vuoto o una frattura nella sua linearità. Il florealismo è poi negato una seconda

volta dal suo potente volumetrisimo, col suo far tutto di pietra, col suo variare in ogni millimetro il cromatismo.

Eppure è necessario ammettere che qualcosa c'è, per quanto di esterno, ed è quel tanto di contagio che ognuno prende, anche se lo supera, durante una furiosa epidemia che infierisce come ha infierito il floreale.

È floreale, ad esempio, l'orrendo quadro « Dea d'amore », la coppia degli amanti e l'angelo in « Alle fonti della vita », è floreale nelle figure di « Le cattive madri », è floreale « L'angelo della Vita », benché contraddetto dal tridimensionale. Chi, poi, nelle opere simboliche lo fa preraffaellista, non tiene conto, a mio avviso, dei perimetri di occupazione spaziale delle figure, troppo irregolari in Segantini, non avendo mai, tranne ne « L'Angelo della Vita », il rigore riscontrabile nei pittori della confraternita inglese.

Nel resto, quando ascolta e rende la natura, non è più florealistico, il contagio non lo intacca minimamente.

S'è parlato, e mi riferisco a De Grada e a Piero Treves (conferenza ad Arco - « Carlino » del 4 agosto), del socialismo di Segantini. A me non interessano i fatti privati; so nondimeno che essere o non essere « engagé », come oggi si dice, è un problema agitato e discusso ancora con un certo calore. È stato impostato con accanimento particolare molti anni fa dal Surrealismo francese e non ignoriamo che Breton, Aragon, Eluard, Picasso ed altri si sono appunto ingaggiati. Vi sono stati artisti e poeti che si sono prima « engagé » e poi « désengagés » con un andirivieni fra una situazione e l'altra molto sintomatica per far comprendere come sia corrosivo e asfissiante di libertà ogni ingaggio per un artista.

Comunque si tratta di cose private. Il valore o meno dell'ingaggio, dell'adesione impegnata ad una ideologia, dipende da come si viene nell'intimo organizzando la personalità e innanzi tutto da come viene poi impiegata o messa da parte o integrata inconsapevolmente con altre l'ideologia medesima nella realizzazione delle opere.

È indubbio che tutto nasce dalla personalità, che è il territorio più o meno vasto, e accrescibile, se si vuole, del nostro possedimento animico; è il complesso e l'orientamento delle volizioni e delle conoscenze, ed è il modo come sono poste in essere.

« Arte come personalità » è un libro del nostro Fenu che riecheggia con accenti propri, se si vuole, Maritain; ed è lì, nel territorio della personalità, che affonda le sue radici l'opera, anche se l'improvviso apparire dell'intuizione dà rilievo a certi punti isolati e pone in relazione immagini lontane fra di loro.

Se certo sentimentalismo stucchevole, della donna nelle « Due madri », della madre in « Avemaria a trasbordo », del « Ritorno al paese natio », ha derivazione socialista, almeno lì, bisogna convenire, che l'ideologia gli ha nuociuto.

Ma che dà respiro alla personalità e la fa ingrandire con uno spostamento continuo di confini è la libertà, e l'ingaggio limita la libertà. Ecco perchè taluni surrealisti, e cito Eluard, sono entrati e usciti più volte dal Comunismo. Ogni atto creativo è squisitamente libero, non può sopportare l'angustia di un ordine predeterminato.

Che poi non ingaggiarsi non vuol dire assenza dai fatti umani, significa di volta in volta un libero giudizio, a meno che non vi siano situazioni di emergenza che impongano una difesa immediata.

Segantini fu amico, sembra, di Turati, il più romantico dei sognatori socialisti, fu in contatto con esponenti dello stato maggiore del socialismo milanese; fu amico altresì di Dalbesio, che era repubblicano, e avvicinò cavallottiani e massonici; ma secondo lo Zieger, storico trentino, meticoloso in ciò (e metterà tanti punti sugli « i »), ha fatto il solo disegno del "Seminatore" in un numero unico per il 1° maggio. Disegni ne fece anche per illustrare la Bibbia di Amsterdam, cui parteciparono, fra gli italiani, Morelli e Michetti; ma non predicò, se non in conversazioni private, e quando accaddero i moti del '98 si indignò alla violenza della piazza e dispreggiò i capi che si erano fatti arrestare docilmente per salvarsi dai pericoli.

Segantini rappresentò la vita degli umili, rappresentò il lavoro, ma sempre, o quasi, dipinse la figura umana insieme a quella degli animali e nella gran cornice della natura. Non l'uomo come socialista, dipinse, ma l'uomo come uomo, che è assai di più, come creatura di quel cosmo che egli adorava e nel quale si immergeva con infinita devozione, pur non avendo ricavata una fede aderente a qualche ortodossia.

Segantini era il credente senza sacerdoti, il credente senza intermediari. Se per avventura noi potessimo vedere per le strade un Dio personalizzato, non avremmo più bisogno per credere di chi ci illumini o di chi ci guidi. Non avremmo bisogno di testimonianze, ci sarebbe Lui, lì di fronte, visibile, toccabile e la Chiesa sarebbe superflua, potendo comunicare con Lui direttamente. Ora vi sono taluni uomini che questa condizione l'hanno realizzata compiutamente, sono già, per questo, o ritengono di essere, autosufficienti.

Non sono per questo meno religiosi degli altri, anche se peccano di presunzione; il fatto è che la loro comunione col cosmo è continua.

Segantini, davanti alle sue montagne, sempre più su per vedere sempre più in là (e furono le sue ultime parole: « Lasciatemi vedere le mie montagne »), si tenne davanti all'opera immensa del Creatore per elogiarlo nelle opere, non nelle chiacchiere.

Era nondimeno in una fase ancora nebulosa. intendendo panteistica; ma ne sentiva egli stesso l'insufficienza, anche se non con ragioni sistematiche.

Scrisse infatti: « Sono giunto, secondo i miei vecchi calcoli, alla fine del mio principio e al principio della mia fine: io credo d'aver studiato tutte le cose della terra e di averne compreso il valore estetico spirituale: e dai quarantuno ai novantanove . . . Sì, un'arte più religiosa, meno panteista. Penso a una storia del Cristianesimo. Grandi tele. Basta coi quadretti. E ho tracciato l'abbozzo di un'Adorazione dei Magi. Quanti soggetti! La prima idea mi è venuta l'inverno scorso mentre disegnavo le illustrazioni per la Bibbia di Amsterdam ». Il che non è certo materialismo marxistico che fa della religione un romanzo, tutt'al più motivato dal desiderio di immortalità dell'uomo. Il bello è che dietro ogni fenomeno fisico esiste una legge, vale a dire un comando che può essere formulato solo da un pensiero.

Segantini dunque non era un « engagé » irrigidito in uno schema, tant'è vero che saliva, cioè si muoveva verso l'idealismo e verso l'Assoluto e sentiva solo di aver concluso il suo principio. L'« engagé » è già bloccato.

Prima di giungere al consultivo vi è da puntualizzare un altro aspetto della pittura segantiniana. Fu Nino Barbantini a giudicarlo un classico. E perchè

non un romantico come propone il De Carli nel catalogo della Mostra di Arco? E cosa vuol dire l'uno e l'altro di questi aspetti dell'espressione?

Vecchia disputa, vecchio problema, che ha avuto tuttavia non pochi ritorni di fiamma. Un allievo di Croce, il Vinciguerra, attraverso un'acuta disamina, più specifica e particolaristica di quella monumentale del Toynbee, ravvisò di ogni civiltà il « momento romantico ».

Quello che è germe non maturato, che è impulso sregolato, quella che è idea ancora confusa, istanza non bene definita, è romantico. E romantici sono di conseguenza i primitivi, romantici sono i moderni, anche quando operano esclusivamente sulla forma, perchè delle loro ricerche particolaristiche non vedono ancora l'importanza e non le pensano ancora come elementi di una sintesi.

Eliot nella già citata conferenza « Cos'è un classico », dimostra con non meno acutezza la complessità e la profondità del « momento classico » di una civiltà.

Il momento classico è il culmine. Nella sua fusione entra nel modo più completo non solo una determinata civiltà, ma tutte le precedenti, dopo che si è superata la fase polemica. Sicchè essere classici, oggi, secondo Eliot, è cosa tremenda, dato che dietro di noi abbiamo civiltà come la rinascimentale e la greco-latina da porre in sintesi con gli apporti già così cospicui della nostra.

Al lume di questi concetti non possiamo definire classico Segantini. Troppa cultura è necessaria per arrivare ad un'altezza così eccelsa, tanta da far davvero tremare le vene e i polsi. Oltre alla cultura sono necessarie le qualità morali dell'ardimento, della tena-

cia, del sacrificio estremi (ma queste Segantini le aveva).

Bisogna però notare che il momento romantico e il momento classico che Vinciguerra ed Eliot (altri lo ha fatto per il barocco), hanno ricercato nel collettivo di una civiltà, noi lo possiamo ricercare nell'individuo. L'individuo non è separato, è un golfo che riceve le acque del largo, un lido che si bagna con ogni corrente che transita; e anche l'individuo ha il suo momento romantico e, se lo raggiunge, il momento classico.

Segantini aveva portato alla classicità alcuni suoi germi, quelli della rappresentazione della natura. Lì fu classico, tutto chiaro, tutto determinato, tutto plastico, col suo linguaggio tipico. Non fu classico nel simbolismo nel quale fallì sempre, e non aveva ancora iniziato a coltivare fino alla maturazione altri germi, quelli che egli stesso dichiarava scrivendo: « Sì. Un'arte più religiosa, meno panteista ».

La costituzione interna della sua possente personalità era insomma, quella di un classico, solo che la morte lo ha fermato a mezza strada.

Eccoci al consuntivo, direi fino ridotto in cifre, quasi un bilancio da ragionieri.

I valori negativi di Segantini sono nella deficienza del dramma che pur tentava, nella sdolcinatezza di certe scene sentimentistiche, nella inefficacia del suo simbolismo che non raggiunse mai l'universalità; i suoi valori positivi sono la spazialità prodigiosa, la rarefazione estrema dell'atmosfera, il fulgore della luce, il cromatismo puro e limpido del suo divisionismo, quel tanto di autonomia che rivendicava nella composizione ritmica del paesaggio; e il crepitio del sole, delle erbe, dei sassi, dei rami, delle rughe infinite delle roccie, del terreno e dei ghiacciai, questa coralità immensa, innumerevole e concorde che elogia la creazione.

DISCUSSIONE

Rinnovo l'avvertenza inserita nella prefazione. Non c'era un segretario a scrivere le domande e le risposte in modo testuale, perciò mi atterrò alla sostanza di esse, più che alla lettera; e forse, dal lato critico, penso che sia meglio.

DOMANDA (Avv. Camillo Bortolotti): *Da che cosa dipende il senso di commozione che mi ha preso più volte con la stessa intensità davanti ai quadri di Segantini, non dipende forse...*

Il M.^o Tullio Santorum a questo punto interrompe e asserisce perentoriamente che quel senso di commozione è sorto per l'efficacia dell'arte. Se non fosse sorto, i valori artistici sarebbero stati inesistenti.

RISPOSTA: Il sentimento è un fatto universale, indubbiamente, ma di natura extraestetica, pur potendo entrare nell'arte. Infatti vi è sentimento in un fatto di cronaca, in un delitto, in una disgrazia, e, poco o molto, in ogni istante dei nostri rapporti umani. Però questo non è ancora arte. Per entrare nell'arte il sentimento deve essere inserito in una eccellenza stilistica che ne riscatti ogni impurità.

Questa è stata presso a poco la mia risposta, ma la domanda di quell'uomo colto che è l'avv. Bortolotti, interrotta e forse integrata dal M.^o Santorum, ha un'importanza capitale e investe radicalmente il dis-

sidio, certo acutissimo, fra l'artista e l'uomo comune, davanti al quale la critica di solito sfugge. (Oggi lo ha tentato Gillo Dorfles).

Ma nel parlare del dramma, forza ed esigenza universale, avrei potuto usare anzichè la parola dramma, la parola sentimento, che è sinonimica. Il pubblico, cioè l'Uomo, esige il sentimento. Se non c'è, ritiene « inutile » l'arte che lo esclude; ed è, a parer mio, fortunatamente irriducibile.

Ora il pubblico non sbaglia mai nell'orientamento generale, sbaglia nei giudizi particolari, nell'esattezza critica; mai, ripeto, in ciò che è fondamento animico, eterno dell'Uomo.

L'arte d'oggi, che è ancora particolaristica e sperimentale, e non può quindi per queste necessità contingenti ma tuttora valide, badare alla sintesi, è in opposizione con l'uomo integrale; e sarebbe invece il caso che riesaminasse la sua posizione col riammettere l'elemento psicologico - drammatico, senza beninteso alcuna rinuncia a quei valori di linguaggio che i moderni hanno così bene chiarito e approfondito (però separatamente nelle loro molteplici tendenze), senza peraltro adoperarli in un discorso organico come facevano i rinascimentali.

Il dissidio pubblico - artista, che è gravissimo, e ne soffre tanto l'uno che l'altro, si può, si deve comporre, e il modo penso lo debba chiarire un semplice esempio.

De Amicis « fa piangere », « commuove », però in lui non c'è arte, c'è una prosa sciatta, senza gusto. Manzoni nelle situazioni più patetiche assume tale impegno stilistico da trasporre in poesia la vicenda: « Addio monti sorgenti dall'acque... », « Scendeva dalla soglia di uno di quegli usci una donna... », ove si sente un passo, un incedere del tutto lirico.

Quello che s'è detto per il procedimento letterario, vale per ogni altro. In musica Puccini commuove, è « umano », come si suol dire, ma possiamo chiamarlo il De Amicis del melodramma.

In scultura abbiamo sulla linea deamicisiana Bistolfi o Luppi, ma abbiamo avuto Verrocchio, Donatello, Michelangelo. E in pittura Dall'Oca Bianca o De Stefani, ma abbiamo avuto Correggio e Raffaello.

Si vuol concludere che ha ragione il pubblico quando vuol ricondurre l'arte all'umano, e che ha ragione l'artista moderno, quando si sdegna incontrando quell'umano antiartistico di natura deamicisiana. Che poi, in altro campo, quello didattico - educativo per ridestare e invigorire col sentimento la volontà, De Amicis sia stato e sia ancora prezioso, è tutt'altro discorso.

Non so se abbia accontentato l'avv. Bortolotti, comunque lo ringrazio per il suo intervento.

DOMANDA (scultore Luigi De Gasperi): *Che cosa ne dici, tu, Cinti, della polemica Borgese - De Carli?*

Stavo per rispondere, quando per fatto personale chiese la parola il prof. Giulio De Carli, il quale informò l'uditorio su come si erano svolti i fatti. Egli, prima di accettare l'incarico di presiedere all'organizzazione, in Arco, della Mostra di Segantini, e di curare il rispettivo catalogo, espose le sue riserve sulla pittura dell'Artista arcense al Comitato, che non ebbe alcuna obiezione da muovere.

Esprese quindi il suo rincrescimento, temendo di avere pregiudicato l'atmosfera della serata, e mi dispensò cavallerescamente dall'entrare in merito alla questione, che riteneva risolta.

Senonchè il pubblico, che aveva fatto a suo tempo molti commenti all'attacco di Borgese, esigea prove e testimonianze specifiche, che ho ritenuto di dovergli dare, perchè la critica oltre che un fatto di indagine e di conoscenza, dev'essere anche un impegno morale. Avevo con me i documenti, e così lessi dal « Corriere d'Informazione » di giovedì - venerdì 14 - 15 agosto 1958, dall'articolo intitolato « Difendo Segantini » di Leonardo Borgese, il seguente brano:

« Si arriva al colmo, al ridicolo penoso, che nel catalogo della Mostra commemorativa ad Arco il visitatore deve leggersi trasecolato alcune pagine di un prof. cav. Giulio De Carli addirittura stroncative. Finiscono in secchi rimproveri a Segantini per il disinteresse verso il " fecondo movimento impressionista ", quasi che il divisionismo non provenisse dall'impressionismo e non avesse generato il modernissimo futurismo, e con severi giudizi sulla sua " modesta dotazione di fantasia creatrice " e sul " fatto che le facoltà artistiche non riuscirono a totalizzare la grandezza delle umane intenzioni ".

Salute! Per una celebrazione ufficiale non c'è male ».

Parrebbe, secondo Borgese, che il tono generale dello scritto di De Carli, fosse tutto informato ai criteri stralciati dal contesto; senonchè, dopo un salire di precisati riconoscimenti, De Carli poté scrivere (pagina 19):

« ... appaiono esemplarmente fissati i peculiari caratteri dell'arte segantiniana; quella concreta realtà e quell'ideale verità, cui indissolubilmente tendeva lo spirito del Nostro; più in particolare: quella solida concretezza formale (uomini, animali, rocce), incorporante la luce nel colore, tramite però un divisionismo personale, che consentì al pittore di conferire,

con la pennellata, una organica, « cosmica » strutturalità alle sue composizioni; quelle dilatate prospettive spaziali, entro le quali l'ineluttabile travaglio umano (tema fondamentale) sembra placarsi, come, in infinite consonanze; quel riproporre, insomma, gli aspetti di vita, anche i più umili e consueti, in termini di primordiale, universale esistenzialità, ch'è il valido fondamento lirico della migliore opera segantiniiana ».

Il che non è affatto stroncativo e che io condivido.

DOMANDA (scultore De Gasperi): *Va bene, ma qual'è il tuo parere sul modo di procedere di Borgese?*

Non potevo esimersi dal dare una risposta che non vuole, mi preme precisare, investire tutta l'opera critica di Leonardo Borgese, chè altrimenti sarebbe una esecuzione sommaria. Ad ogni modo ho detto, o presso a poco: « Quando un critico ricorre alla deformazione della verità, non intacca l'avversario, intacca se stesso, perchè toglie credito alle sue affermazioni ».

DOMANDA (M^o Gioachino Viola): *Io ho udito la conferenza di Raffaele De Grada che ha definito Segantini « un buon lombardone ». Non c'è proprio nulla, in Segantini, della nostra razza trentina?*

RISPOSTA: In Segantini, direi che ci sono le qualità tipiche della vostra gente montanara, e cioè pazienza, tenacia, assiduità e una certa fierezza, talvolta scontrosa, ma nobile, anche se riservata.

I QUADERNI DEL MUSEO CIVICO DI RIVA

DON VIRGINIO SZTARONYI

Ricordi storici di Riva al tempo della peste
dell'anno 1630

(Ed. 1952)

DON VIRGINIO SZTARONYI

Vicende della Rocca di Riva nelle relazioni
tra i Principi Vescovi di Trento e i Conti
del Tirolo

(Ed. 1954)

ITALO CINTI

Segantini visto da un moderno

(Ed. 1958)

TIPOGRAFIA TOSADORI
RIVA DEL GARDA





PREZZO L. 100